



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Legnica - teatr miasta, teatr miejsca

Author: Violetta Sajkiewicz

Citation style: Sajkiewicz Violetta. (2010). Legnica - teatr miasta, teatr miejsca. "Studia Etnologiczne i Antropologiczne" (T. 10 (2010), s. 374-385).



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Violetta Sajkiewicz

Uniwersytet Śląski w Katowicach
Instytut Nauk o Kulturze

Legnica – teatr miasta, teatr miejsca

Sztuka coraz częściej wkracza w przestrzenie miejskie. Konkretnie miejsca, z ich zabudową, goszczącymi w nich i zamieszkującymi je ludźmi, stają się obszarem teatralizacji. Nikogo już nie dziwi, że spektakle teatralne odbywają się w warszawskich klubach (Pruderia, Le Madame, M25), dawnej spalarni śmieci koło Powązek (*Alicja w krainie czarów*, reż. Paweł Passini, 2005), pomieszczeniach Wytwórni Wódek na warszawskiej Pradze (*Dybuk*, reż. Krzysztof Warlikowski, 2003) czy campingowym busie, w którym Teatr Wiczy wystawia *Emigrantów* Sławomira Mrożka (reż. Romuald Wicza-Pokojski, 2004). Do najważniejszych powodów, które w ostatnich latach przyczyniły się do wzrostu zainteresowania teatralnymi przestrzeniami „znalezionymi”, należy zmiana panującego przez dziesięciolecia na polskich scenach tradycyjnego modelu komunikacji z publicznością. Wiarygodność przekazu stała się we współczesnej sztuce scenicznej wzorem *performs*, wartością nadrzędną, składającą reżyserów i scenografów do poszukiwań nowych, dotąd niewykorzystywanych przez teatr przestrzeni. Najczęściej są one traktowane jako atrakcyjne tło przedstawień, ale bywa również, że wejście w rzeczywistą przestrzeń staje się doświadczeniem pragmatycznym, mającym cele nie tylko estetyczne, ale również społeczne.

W „teatrze miejsca” (*Theatre on Location*), jak proponuje określić ten rodzaj działań scenicznych Hans-Thies Lehmann¹, przestrzeń zyskuje obecność, staje

¹ H.-T. Lehmann: *Teatr postdramatyczny*. Przeł. D. Sajewska i M. Sugiera. Kraków 2004, s. 250–253.

się współautorem przedstawienia. Nie jest „przebrana”, lecz ukazana z perspektywy różnorodnych socjopolitycznych, historycznych i społecznych kontekstów. Równie ważny jest aspekt wspólnotowy takich działań. Przestrzeń teatralna, co podkreśla między innymi Denis Bablet, „jest miejscem wymiany, zgromadzenia [...], tworzenia wspólnoty aktorów i widzów”², które można traktować jako odpowiednik agory – przestrzeni spotkania i obywatelskich dyskusji. W ten sposób pojmowały ją, stawiające sobie cele wspólnotowe, teatry uliczne lat sześćdziesiątych XX wieku, a dziś – nawiązujący między innymi do doświadczeń Lecha Racza z Teatru Ósmego Dnia – Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy³. Scena, która od lat dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia, kierowana przez Jacka Głomba, pokazuje „prawdziwe historie w prawdziwych miejscach”, konsekwentnie wpisując się w nurt tzw. teatru lokalnego, skierowanego przede wszystkim do mieszkańców danej miejscowości czy dzielnicy. W Legnicy sceną stało się całe miasto, jego zaniedbane zaułki oraz „opuszczone i zdewastowane obiekty miejskiej infrastruktury”⁴. Spektakle grano w pomieszczeniach byłej fabryki czołgów przy ulicy Jagiellońskiej (*Zły*, 1996) i maneżu pruskich koszar, będących też przez blisko pięćdziesiąt lat miejscem stacjonowania oddziałów Armii Czerwonej (*Koriolan*, 1998), w kościele Mariackim (*Pasja*, 1995), w popularnej dyskotece (*Młoda śmierć*, 1997), na dziedzińcu hali magazynowej przy ulicy Jordana (*Szawel*, 2004), w starej hali fabryki włókienniczej przy ulicy Ściegiennego (*Portowa opowieść*, 2004) i w sali byłego Wojewódzkiego Domu Kultury (*Hamlet, książę Danii*, 2001; *Zona*, 2003). Zamek Piastowski stał się natomiast tłem dla spektakli plenerowych: *Trzech muszkieterów* (1995), *Don Kichota nocą* (1997) oraz wystawionego z okazji Wielkiego Zjazdu Legniczan *Zamachu na cesarza* (2004).

Początkowo wyjście w przestrzeń teatralnie „nieoswojone” służyło w Legnicy przede wszystkim zachęceniu do kontaktu ze sztuką sceniczną osób, które wcześniej nie miały z nią do czynienia, ale z czasem od uzasadnień artystycznych w działalności kierowanego przez Głomba zespołu coraz ważniejsze stawały się kwestie społeczne związane z rewitalizacją opuszczonych bądź zaniedbanych przez użytkowników przestrzeni i, *last but not least*, prezentacja kulturowej różnorodności oraz często niedostrzeganego przez legniczan piękna ich miasta. Credo działalności teatru stało się zmienianie miasta i wpływanie na świadomość jego mieszkańców. Rewitalizacja (łac. *re+vita* – dosłownie: przywrócenie do życia, ożywienie) oznacza bowiem nie tylko działania z zakresu planowania przestrzennego czy budownictwa, ale także ekonomii i polityki społecznej, których celem jest poprawa jakości i estetyki życia mieszkańców zdegradowanych obszarów miejskich. Najczęściej pojęcie to jest odnoszone do miejsc, które w wyniku przemian gospodar-

² Cyt. za: J. Féral: *Miejsce teatralne jako przestrzeń fascynacji: „Wieża” Anne-Marie Provencher*. W: *Teatr w miejscach nieteatralnych*. Red. J. Tyszką. Poznań 1998, s. 189–190.

³ Zob. W. Majcherek: *Jacek Głomb. Zmienić miasto, zmienić świat*. „Dialog” 2002, nr 10, s. 108.

⁴ *Made in Poland*. Program przedstawienia. Teatr im. H. Modrzejewskiej. Legnica 2004.

czych, społecznych bądź ekonomicznych częściowo utraciły swoją pierwotną funkcję, i związane jest z ożywieniem opustoszałych śródmieść, poprawą jakości życia i odtworzeniem więzi społecznych na wielkich osiedlach oraz zagospodarowaniem terenów poprzemysłowych lub opuszczonych przez wojsko.

Z wszystkimi tymi problemami, w mniejszym lub większym stopniu, boryka się Legnica. Miasto, które znajduje się w tym trudniejszym położeniu, że jego wielokulturowość – wynikająca z nałożenia się na siebie kultury niemieckiej, rosyjskiej (przez pół wieku swoją siedzibę miał tu sztab Północnej Grupy Wojsk Armii Radzieckiej), polskiej, żydowskiej, ukraińskiej i łemkowskiej – zamiast budować jego siłę, potęguje uczucie wykorzenienia. Tkanka urbanistyczna Legnicy przypomina palimpsest, figurę ponowoczesnej tożsamości, przynależną wszystkim, którzy zostawili na niej swój ślad, jednocześnie kwestionującą postać konstruktora ogarniającego całość zapisu⁵. Niektóre z jego warstw są mniej, inne bardziej pozacierane, o czym Teatr im. Modrzejewskiej przypomniał we *Wschodach i zachodach miasta* (reż. J. Głomb, 2000), epickim fresku, w którym fikcja spleta się z faktami, obrazując w wyrazisty sposób zagmatwaną historię dwudziestowiecznej Legnicy. Nie przypadkiem głównym bohaterem tego spektaklu był sam teatr, łączący społeczność miasta, widzów i aktorów, niezależnie od rozmaitych zawirowań dziejowych.

Prawdziwą opowieścią wystawioną *in situ* w prawdziwym miejscu, tym razem w zrujnowanej sali kinowej, w której nie wyświetlano filmów od lat osiemdziesiątych ubiegłego stulecia, była również *Ballada o Zakaczawiu* (2000). Spektakl mówiący o powojennych losach tytułowej, najbiedniejszej dzielnicy miasta z perspektywy jej mieszkańców, rozmaitych niebieskich ptaków, drobnych oszustów i złodziei. Zakaczawie, będące odpowiednikiem warszawskiej Pragi, słynie z niebezpiecznych ulic i barwnych opowieści o jego mieszkańcach, z których Jacek Głomb i współautor scenariusza – Krzysztof Kopka, zbudowali swój spektakl. Żeby dotrzeć na przedstawienie, widzowie musieli przejść most na rzece Kaczawie, „ominąć bramy, w których dyżurują młodzi mężczyźni w dresach, przemknąć się przez słabo oświetlone ulice pod odrapaną fasadę kina Kolejarsz”⁶. Musieli przemóc strach i uprzedzenia. Jednak największym sukcesem spektaklu było to, że prócz widzów „z miasta” przychodzili oglądać go także mieszkańcy Zakaczawia, którzy za pięć złotych mogli kupić w barze Paradys specjalnie przeznaczone dla nich zniżkowe bilety. Teatr, jak najdosłowniej, przyszedł do widzów. Dlatego, choć *Ballada o Zakaczawiu* była wielokrotnie nagradzana, znaczenie tego spektaklu nie polega na jego wartości artystycznej. „Nie o teatr tu chodziło – pisał Wojciech Majcherek – ale o ludzi, do których reżyser się zwrócił”⁷, starając się nawiązać z nimi autentyczny dialog, trafić w ich emocje i potrzeby, oraz, co być może jest najważniejsze, przywrócić im godność i poczucie własnej wartości. Dać im „poczucie, że żyją w miejscu, które

⁵ Zob. E. Rewers: *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*. Kraków 2005, s. 303–304.

⁶ R. Pawłowski: *Opowieść o przedmieściu*. „Gazeta Wyborcza” 2000, 3 listopada.

⁷ W. Majcherek: *Jacek Głomb...*, s. 112.

ma swoją legendę, swój koloryt, miejscu, które nie jest skazane na zapomnienie”⁸. Miastu natomiast przywrócić jego tożsamość.

Już Symonides z Keos odkrył, iż decydującą rolę w procesie zapamiętywania odgrywa porządek i zmysł wzroku⁹. Dlatego jeśli miejsca – *locis*, w których przechowywane są wyobrażenia, tworzą starannie zaplanowany układ przestrzenny, wówczas łatwiej wrócić do nich pamięcią. Topografia miasta pełni podobną funkcję. „Historie miast – pisała Ewa Rewers – tworzą sieć zdarzeń rozgrywających się w czasie i przestrzeni, na którą nakładają się inne sieci, łączące drobne epizody, proste narracje w gęstą tkankę opowieści historycznej”. Jednak to właśnie „dzięki opowieści historycznej miasto – specyficzna przestrzeń wytworzona przez człowieka – staje się »narracyjnie dostępna«”¹⁰. Można ją „czytać”, odwołując się do pamięci zbiorowej lub doświadczeń jednostkowych, Benjaminowską *memoire involantaire*. Przestrzeń jest bowiem „nie tylko aktualnym komunikatem, ale – parafrazując definicję kultury Jurija Łotmana i Borysa Uspienskiego – trwałą pamięcią społeczeństwa”¹¹.

Nic dziwnego, że Legnica, z wpisaną w jej mury historią wielu narodów, stała się gospodarzem Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego „Miasto” (13–16 września 2007), będącego ukoronowaniem dotychczasowej działalności Jacka Głomba¹². Zaproszone zespoły pokazały specjalnie przygotowane na tę okazję przedstawienia. Sceną festiwalu stały się najrozmaitsze zakątki miasta, do którego już w styczniu 2007 roku zjechali przedstawiciele zaproszonych na festiwal teatrów, aby wybrać najbardziej im odpowiadające miejsca gry. Do wyboru mieli szesnaście lokalizacji, w większości „sprawdzonych” już wcześniej przez legnickich aktorów, ale także kilka przestrzeni nowych, jeszcze teatralnie nieoswojonych: od pofabrycznych hal, przez dawne sale widowiskowe, po posowiecki bunkier, miejsc w większości zapomnianych i niszczących, które w założeniu organizatorów miały nie tylko przypomnieć historię miasta, ale także symbolicznie zostać przywrócone jego mieszkańcom. Festiwal pozwolił załatać dziury w dachach, naprawić podłogi i zamurować otwory po oknach¹³, zapomniane przestrzenie ożyły, ale – jak zauważył Głomb – o prawdziwym sukcesie będzie można mówić dopiero wtedy, gdy uda się na stałe ożywić choć jedno z tych miejsc. Legnickiemu teatrowi nie zawsze się to udaje, ponieważ kino Kolejarsz, w którym wystawił głośną *Balladę o Zakaczwawiu*, mimo zatwierdzenia przez radę miasta planu rewitalizacji dzielnicy, osta-

⁸ Ibidem, s. 111.

⁹ Zob. F.A. Yates: *Sztuka pamięci*. Przeł. W. Radwański. Warszawa 1977, s. 15.

¹⁰ E. Rewers: *Post-polis...*, s. 80.

¹¹ B. Jałowiecki: *Przestrzeń jako pamięć*. „Studia Socjologiczne” 1985, nr 2, s. 132.

¹² Festiwal poprzedził filmowy prolog (10–12 września 2007), podczas którego w klubie Spiż wyświetlono trzy najbardziej znane produkcje legnickiego teatru, zrealizowane dla Telewizji Polskiej: *Balladę o Zakaczwawiu* (reż. W. Krzystek), *Wschody i zachody miasta* (reż. J. Głomb) oraz *Made in Poland* (reż. P. Wojcieszek).

¹³ M. Urbanek: *Miasto jest teatrem*. „Gazeta Wyborcza. Dodatek Wrocławski” 2007, 14 września.

tecnie popadło w ruinę. Teatr jednak nie zapomniał o symbolicznym długu, jaki „zaciągnął” wobec mieszkańców Zakaczawia. Dlatego inaugurujący festiwal dokumentalny spektakl *Łemko* (reż. Jacek Głomb, 2007) wystawił niedaleko zrujnowanego kina, w przeznaczonej do rozbiórki hali magazynowej, w której przed wojną mieścił się Teatr Varietes, a po wojnie odbywały między innymi walki bokserskie i wyświetlane były filmy.

Scenariusz przedstawienia, podobnie jak *Ballady o Zakaczawiu*, powstał na podstawie relacji mieszkańców Legnicy, opowiedzianych dramaturgowi, a zarazem kierownikowi literackiemu teatru – Robertowi Urbańskiemu. Jego tematem była historia kilkutysięcznej grupy osób przesiedlonych w 1946 roku w okolice Legnicy podczas akcji „Wisła”, którą stary Łemko – Orest, przed śmiercią opowiada dzieciom. W jego opowieści wracają traumy mieszkańców Legnicy i samego Zakaczawia, kobiet, które, wsparte na parapetach okien okolicznych ruder, z uwagą obserwują udających się na spektakl widzów i dresiarzy prowadzących ich do zrujnowanego Varietes¹⁴. Miejsca, które teatr na chwilę przywrócił do życia, ale podjął też starania, by po jego wyremontowaniu ze środków pozyskanych z funduszy europejskich założyć w nim Centrum Edukacji Dzieci i Młodzieży Zakaczawia.

Wydarzenia, do których w *Łemku* odniósł się Teatr im. Modrzejewskiej, tworzą „przeciw-historię”, opozycyjną wobec oficjalnej historii wizję przeszłości, przypominającej to, co zostało wyparte z dominującego dyskursu historycznego¹⁵. Do przemilczanej historii Legnicy, historii zerwania, przywołującej pamięć tych, których pozbawiono głosu, odniósł się także specjalizujący się w spektaklach o charakterze dokumentalnym rosyjski Teatr.doc¹⁶, który wspólnie z wrocławską grupą Ad Spectatores wystawił w opustoszałej hali byłych zakładów dziewiarskich „Hanka” sztukę *1612* Jeleny Greminy i Krzysztofa Kopki. Stojące w niej w równych rzędach maszyny dziewiarskie, niemi świadkowie przeszłości, współreżyserującemu spektakl (wraz z Kopką i Rusłanem Malikowem) Michałowi Ugarowowi nasunęły skojarzenia z pulpitemi klasztornych skrybów, co metaforycznie odnosiło przestrzeń sceniczną do problemu przykrawania historii na potrzeby aktualnych politycznych mocodawców. Bo choć przedstawienie zostało osnute przede wszystkim na wydarzeniach z 1612 roku, związanych z zajęciem przez Polaków

¹⁴ L. Pułka: *Mocna satyra gryzie spokojne sumienia*. „Dziennik – Dodatek Kultura” 2007, 21 września.

¹⁵ Zob. E. Domańska: *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*. Poznań 2006, s. 210–211.

¹⁶ Moskiewski Teatr.doc należy do najważniejszych rosyjskich scen ostatnich lat. Jego twórcy często posługują się przejętą z londyńskiego Royal Court metodą verbatim, czyli dosłownego zapisu rzeczywistości. Niepoprawny politycznie, sięga po niewygodne politycznie tematy: wojnę czecheńską, terroryzm, ksenofobię, manipulowanie opinią publiczną, katastrofalną sytuację w zakładach karnych i w służbie zdrowia. Wystawia w rozmaitych, nie tylko teatralnych przestrzeniach, m.in. w kolonii karno-wychowawczej o zaostrożnym rygorze, na Dworcu Kazańskim w Moskwie czy na moskiewskich bazarach.

Moskwy i przepędzeniem ich z tego miasta, odwoływało się także do wspomnień radzieckich żołnierzy stacjonujących w Legnicy. Co w mieście, w którym wciąż żywa jest pamięć o Rosjanach, szczególnie silnie musiało prowokować do odpowiedzi na pytanie, co zmieniło się przez ostatnich 350 lat w stosunkach polsko-rosyjskich.

Do ciągle żywych i skłaniających do refleksji wydarzeń z przeszłości – historii wojen religijnych we Francji – sięgnął też poznański Teatr ustausta/2xu, który w multimedialnym spektaklu *Bóg/Honor/Ojczyzna*, będącym sądem nad sprawczynią Nocy św. Bartłomieja – Katarzyną Medycejską, postawił pytania o tolerancję, wolność sumienia i prawo człowieka do własnej wizji Boga. Fakt zaś, że spektakl wystawiono we wnętrzu ewangelickiego kościoła Najświętszej Marii Panny, tylko wzmocnił jego wymowę, przypominając nie tylko o wielokulturowości, ale też wieloreligijności mieszkańców Legnicy. Wielka historia została zde-rzona z mikrohistoriami wpisanymi w miejsca, w których grano przedstawienia. Znana z prospołecznych projektów Łaźnia Nowa z Nowej Huty pokazała w byłym bunkrze sowieckim przy ul. Chojnowskiej *Krwawe wesele* według Federica Garcii Lorki – spektakl nawiązujący do kultury i tradycji polskich Romów. Polityczny Stalker Teatro¹⁷ z Włoch przedstawił w dawnych magazynach fabrycznych „Milany” multimedialną *Akcję Trypody*, abstrakcyjny *performance*, z żywą muzyką, sekwencjami wideo i udziałem legniczan, gruzińska Piwnica Teatralna wystawiła *Przemianę*, według Kafki, w sali byłego Wojewódzkiego Domu Kultury przy ul. Nowy Świat, natomiast Amerykanie z Lit Moon Theatre Company¹⁸ wystawili w byłym Teatrze Letnim w parku Miejskim *Wesele* na motywach *Ożenku* Gogola, groteskowo-erotyczną przypowieść o obyczajowym i społecznym fenomeń dysko-teki. W przestrzeń miasta wpisywały się także imprezy towarzyszące festiwalowi: koncert Orkiestry Kormorany na dziedzińcu Zamku Piastowskiego, oraz projekt *Medytacje o żyjącym mieście* – interdyscyplinarna instalacja, zawierająca elementy wideo, fotografii oraz *performance*, przygotowana przez kalifornijską grupę artystyczną Arden2.

W Legnicy pozostało jeszcze wiele „magicznych” miejsc, których alternatywna historia ciągle nie została opowiedziana, nic więc dziwnego, że organizatorzy festiwalu planują zorganizowanie za dwa lata jego drugiej edycji. Bez niej zaś, bez wydobywania na jaw „przeciw-historii”, tego, co „zostało starannie, z rozmysłem, złośliwie przemilczane i zamaskowane”¹⁹, nie będzie można przywrócić mieszkańcom

¹⁷ Działalność Stalker Teatro z Turynu charakteryzuje zaangażowanie polityczne i społeczne. Teatr chętnie wychodzi poza budynek teatralny, nawiązuje do doświadczeń sztuki performatywnej i teatru uczestnictwa.

¹⁸ Lit Moon Theatre Company uważany jest za jeden z najbardziej nowatorskich teatrów offowych w Stanach Zjednoczonych; wyróżnia się m.in. tym, że prowadzi działania na rzecz integracji społecznej wielokulturowej.

¹⁹ M. Foucault: *Trzeba bronić społeczeństwa. Wykłady z College de France, 1976*. Przeł. M. Kowalska. Warszawa 1998, s. 77.

Legnicy pamięci o ich mieście, a tym samym myśleć o jego przyszłości. Albowiem, jak zauważyła Ewa Domańska, opowiadana z perspektywy ofiar, jednostek i społeczności wypartych z oficjalnego dyskursu historycznego, przeciw-historia, choć silnie związana jest z przeszłością, ma to do siebie, że zwrócona jest ku temu, co dopiero nastąpi²⁰.

Miasto jest osadą ludzką, „w której – pisał Richard Sennett – na każdym kroku dochodzi do spotkań obcych sobie osób”²¹. Co oznacza, że obcy spotykają się tam jako obcy i jako obcy się rozstają. Ich spotkania są niby-spotkaniami, zdarzeniami bez przeszłości i z reguły też bez przyszłości²². Jeśli miasto jest, według określenia Tadeusza Sławka, kryształem przestrzeni – miejscem, wokół którego krystalizuje się przestrzeń, to agora²³, miejsce dyskusji o problemach danej społeczności, tworzy punkt krystalizacji poglądów. Jej zaprzeczeniem są pozbawione centrum dzielnice, o których Leszek Kołakowski pisał, że są „dziwnie nieżywe, obojętne, nie wytwarzające żadnej formy wspólnoty i żadnej przestrzeni duchowej, żadnego terytorium, w którym ktokolwiek chciałby zapuszczać korzenie”²⁴. Jednym z takich zaniedbanych społecznie i kulturowo miejsc są Piekary, liczące ponad 20 tysięcy mieszkańców, największe w Legnicy osiedle mieszkaniowe, gdzie Teatr im. Modrzejewskiej wystawił *Made in Poland* (reż. Przemysław Wojcieszek, 2004)²⁵. To jedno z najgłośniejszych polskich przedstawień ostatnich lat, którego tematem są alienacja, bezrobocie i brak życiowych perspektyw, bólażki szczególnie dotkliwie odczuwane przez mieszkańców Piekar.

Blokowisko stanowi rodzaj osiedla, w którym funkcja mieszkalna dominuje nad funkcjami usługowymi, edukacyjnymi i kulturalnymi. Co więcej, blokowisko zwykle zlokalizowane jest w sposób, który podkreśla „pęknięcia” w jednorodnym organizmie miejskim, sytuując je niejako „po drugiej stronie bariery”: przestrzennej lub społecznej. Czasami są to drogi, torowiska, zieleń, teren o nieokreślonym przeznaczeniu. Pęknięcie lub choćby brak łączności z bardziej tradycyjną i bardziej atrakcyjną tkanką miejską staje się stygmatem życia na blokowisku i wyznacznikiem jego odmienności. Stąd też mówi się o „pęknięciach urbanistycznych” (fr. *ruptures urbaine*), lecz również o „spinaczach miejskich” czy próbach „zszywania miasta”.

Blokowisko jest „niby-miejscem”, w którym, jak zauważa Zygmunt Bauman, nadaje się obecności nieznajomych osób charakter „czysto fizyczny”, nieróżniący

²⁰ Zob. E. Domańska: *Historie niekonwencjonalne...*, s. 210–211.

²¹ R. Sennett: *The Fall of Public Man: On the Social Psychology of Capitalism*. New York 1978, s. 39.

²² Z. Bauman: *Płynna nowoczesność*. Przeł. T. Kunz. Kraków 2006, s. 147.

²³ T. Sławek: *Akro/nekro/polis: wyobrażenia miejskiej przestrzeni*. W: *Pisanie miasta – czytanie miasta*. Red. A. Zeidler-Janiszewska. Poznań 1997, s. 11.

²⁴ L. Kołakowski: *Czy diabeł może być zbawiony i 27 innych kazań*. Londyn 1984, s. 26.

²⁵ Przedstawienie grano także poza Legnicą, m.in. w Szybie Wilson w Katowicach, w sali nad sklepem Albert na łódzkich Bałutach i w Starej Rzeźni w Poznaniu.

się ze społecznego punktu widzenia od nieobecności. Każdy robi w nich to, co do niego należy, w przekonaniu, że robi to z własnej woli, jednak nikt nie zachowuje się jakby był u siebie²⁶. Dlatego do najważniejszych problemów, z jakimi borykają się mieszkańcy blokowisk, oprócz niepewności sytuacji życiowej i wzrostu przestępczości nieletnich, należą poczucie wykluczenia społecznego oraz pasywność mieszkańców. Mieszkanie osiedlowe, zlokalizowane na obrzeżu miasta, staje się coraz częściej synonimem marginalizacji społecznej. Starają się temu przeciwdziałać różnego rodzaju działania artystyczne, jak chociażby zrealizowany przez Pawła Althamera, przy współpracy z mieszkańcami jednego z warszawskich „mrówkowców”, słynny projekt *Bródno 2000*, czy odnowienie przez tego samego artystę w ramach wystawy przygotowanej przez Zachętę placu zabaw dla dzieci (2003).

Równe istotne są działania teatrów, które, jak nowohucka Łaźnia Nowa czy Teatr im. Modrzejewskiej, grający na położonych z dala od kulturalnego centrum miasta Piekarach, starają się „spinać” chaotyczną i rozproszoną przestrzeń miasta. *Made in Poland*, sztukę opartą na niezrealizowanym scenariuszu filmowym, grano w otoczonej blokami hali przy ul. Izerskiej 35, w której pierwotnie mieścił się magazyn Cefarmu, a potem pierwszy na osiedlu sklep samoobsługowy. Przedstawienie rozpoczynało się sceną, wziętą jakby żywcem z interwencyjnego reportażu telewizyjnego, poświęconego patologiom społecznym szerzącym się wśród młodocianych mieszkańców blokowisk. Widzowie, stojący na rampie przeładunkowej nieczynnego pawilonu, byli świadkami sceny wandalizmu. „Wieczór, na ulicach pusto – pisał Roman Pawłowski – tylko przed sklepem faceci w bluzach z kapturami palą fajki i przyglądają się uważnie nielicznym przechodniom. Nagle poruszenie: na parking wbiega chłopak w czarnej bluzie, w rękę trzyma gruby metalowy pręt. Podbiega do jednego z aut i zaczyna walić w karoserię, aż pryska lakier. »Wstawać, skurwysyny, wstawać! To rewolucja! Przyłączcie się!« – krzyczy do ludzi, którzy wyglądają z okien bloku. »Zaraz przyłączę ciebie do 997« – odpowiada męski głos z trzeciego piętra”²⁷.

Młody mężczyzna, jak się potem okazało główny bohater przedstawienia, który przy wtórze przekleństw padających z okien okolicznych bloków tłukł stalową rurą maski i dachy samochodów, na tyle przekonująco wpisał się w przestrzeń osiedla, że kilka z osób oglądających zajście powiadomiło o nim policję. Historię tę można przytaczać jako anegdotę, ale naturalistyczne traktowanie przestrzeni teatralnej miało w tym spektaklu swoje wyraźne uzasadnienie, podczas gdy najczęściej, nawet w teatrach zaangażowanych społecznie, jest ono podyktowane głównie względami estetycznymi. Przykładem tego mogą być choćby: projekt Teren Warszawa Teatru Rozmaitości (2003–2004) czy spektakle urucho-

²⁶ Z. Bauman: *Płynna nowoczesność...*, s. 158–159.

²⁷ R. Pawłowski: *Teatr na blokach*. „Gazeta Wyborcza” 2004, 1 grudnia.

mionego w 2004 roku, przy Teatrze Wybrzeże, Szybkiego Teatru Miejskiego, z których część dla uwiarygodnienia akcji scenicznej wystawiono w prywatnych mieszkaniach oraz schronisku dla bezdomnych (*Pamiętnik z dekady bezdomności*, reż. Romuald Wiczy-Pokojski). Naturalna sceneria stała się tu „atrakcyjną ramą”, która, jak pisała Valentina Valentini, „nie wytwarza już prawdziwej interakcji, wymiany między »teatrem« i »życiem«, lecz raczej efekt obcości na poziomie metateatralnym”²⁸. Inaczej dzieje się w Legnicy, gdzie przestrzeń, w której grane jest przedstawienie, częstokroć staje się, jak w *Made in Poland*, jego głównym aktorem.

Naturalistyczna sceneria nie była jednak jedyną przyczyną, dla której na miejsce przedstawienia wybrano blokowisko. Sztuka Wojcieszka zainaugurowała działalność Sceny na Piekarach, projektu łączącego cele artystyczne ze społecznymi. W ten sposób, przez prezentację sztuk teatralnych na oddalonym od centrum osiedlu teatr starał się „zszyć przestrzeń”, symbolicznie przyłączając Piekary do śródmiejskiej Legnicy. Dzięki pomocy miejscowej społeczności – premierę *Made in Poland* wsparła spółdzielnia mieszkaniowa oraz miejscowa parafia – na osiedlu wystawiono kolejne przedstawienia: *Urojenia* (reż. Tomasz Sobczak, 2005), *Między Wenus a Ziemią* (reż. Bożena Baranowska, 2005), *Wlotkę.pl* (scenariusz i reż. Paweł Kamza, 2006) oraz *Dziady* (reż. Lech Raczak, 2007). Podjęto również działalność edukacyjną na rzecz zamieszkujących osiedle dzieci. Legniccy aktorzy, członkowie Stowarzyszenia Inicjatyw Twórczych, prowadzą z nimi w ramach *Szkoły czarodziejów wyobraźni* zajęcia edukacyjne, mające rozbudzić ich fantazję i zainteresowania artystyczne.

Teatr wpisał się w życie dzielnicy. Przekształcił budynek byłego supersamu w punkt krystalizacji przestrzeni, miejsce wymiany poglądów, prowizoryczne „centrum”, w którym znaczenia są negocjowane – jednocześnie konstytuowane i wystawiane na ryzyko zakwestionowania. Za sprawą teatru przywrócona została do życia przestrzeń pozbawiona znaczenia, będąca miejscem pustym, realnym, lecz jakby niewidzialnym, i, co najważniejsze, mieszkańcy osiedla, dotąd mający status „gości”, przelotnych turystów, poczuli się jego gospodarzami. Poczuli się także współgospodarzami teatru, bo gdy przed premierą *Made in Poland* jeden z recenzentów pytał o drogę do teatru w pawilonie, w odpowiedzi słyszał jedynie zakłopotane chrząknięcia, to dwa lata później dwóch nastolatków bez wahania zaprowadziło go na *Dziady* Raczaka²⁹.

Adaptacje hal przemysłowych, elektrowni, kotłowni czy kopalni na przestrzenie kulturalne są już niemal oczywistością. Jednak nawet na tle coraz liczniejszych inicjatyw mających na celu aktywizację zaniedbanych miejskich społeczności, działalność Teatru im. Modrzejewskiej jest niezwykła. Z jednej strony – teatr,

²⁸ V. Valentini: *Teatr poza teatrem: implikacje dramaturgiczne*. Przeł. J. Ostrowska, J. Tyska. W: *Teatr w miejscach nieteatralnych...*, s. 62.

²⁹ L. Pułka: *Mury muszą oddychać*. „Dziennik – Dodatek Kultura” 2007, 7 września.

goszcząc w zdegradowanych przestrzeniach, przyczynił się do przywrócenia należnego im miejsca w historii miasta i świadomości jego mieszkańców. Z drugiej – jego poczynania sprawiły, że „miasto przyszło do teatru”, bo gdy zespół Głomba wraca na mieszczącą się przy legnickim rynku główną scenę teatru, nie musi obawiać się braku frekwencji. Zresztą działalność legnickiego teatru, choć znany jest on w Polsce z pasji społecznej, która każe jego twórcom opisywać na scenie aktualną sytuację Polski i jej obywateli, nie zamyka się w formułce „teatru zaangażowanego”. Sięga po różnorodny repertuar, inscenizuje zarówno dramaturgię współczesną oraz klasykę, jak i wystawia przedstawienia kabaretowe. Głomb deklaruje, że jest przede wszystkim teatralnym pragmatykiem, ale także czarodziejem, bo gdy wchodzi „ze swoimi duchami” w przestrzeń ruin, „dzieją się kosmiczne historie”, a mury, jak w *Lemku*, „zaczynają oddychać”³⁰.

Podczas gdy dla wielu reżyserów przestrzeń miejska stanowi tylko tło spektakli, jak w projekcie Teren Warszawa Teatru Rozmaitości (2003–2004), w Legnicy jest ona ich integralnym elementem. Teatr wtapia się w tkankę miasta, a życie, całkiem dosłownie, dopisuje puenty do przedstawień. Jak w *Korioranie*, gdy przygrywającym na płaskim dachu koszar, okutanym w baranice muzykom przysłuchiwali się stojący pod znajdującym się tuż obok sklepem trzech młodzieńcy z butelkami piwa w dłoniach. „Wysłuchani w rytmiczną, agresywną muzykę Kormoranów – pisał Leszek Pułka – przecierając oczy od kłębow dymu z płonących ognisk, rytmicznie wznosili i opuszczali faszki. Nasze codzienne święto trąbek – pomyślałem, patrząc na graffiti »Śmierć Marcjuszowi Kajusowi!« nieopodal nieco poszarzałego »Nie kurit!« wysmarowanego cyrylicą”³¹. Teatr naznacza miejskie przestrzenie swą żywą obecnością, a grając w nich systematycznie, przywraca je do życia, często ratując przed zagładą. Tym samym przekracza granice sztuki i staje się elementem życia lokalnej społeczności. Kształtuje wizerunek miejsca, w którym żyje, buduje społeczeństwo obywatelskie, świadome historii i tradycji, znające swe miejsce we współczesnym świecie. Pragmatyczne, wpisane w deweyowski rytm życia, podejście do sztuki przyniosło efekt społeczny. Teatr przekształcił się w agorę, a Legnicę upodobił do antycznego *polis*, którego ostatecznym sensem i celem było zapewnienie życia społeczności zgodnie z jej wyobrażeniami o szczęściu i dobrym współżyciu³².

³⁰ Ibidem.

³¹ Ibidem.

³² F.V. Tanner: *Plac latynoamerykański w horyzoncie utopii*. W: *Pisanie miasta...*, s. 65.

Legnica – the theatre of the city, the theatre of the place

Summary

The adaptations of industrial halls, power stations, boiler houses or mines into cultural spaces are almost the obvious thing to do. However, even against the background of more and more numerous initiatives, aiming at the activation of neglected city communities, the activity of Modrzejewska Theatre is unusual. The stage in Legnica, directed by Jacek Głomb since the 1990s, shows real stories in real places consistently inscribing into the trend of the so called local theatre, directed, above all, at the inhabitants of a given place or district. In Legnica, the whole city was the stage. The spectacles were played in the rooms of the former tank factory and barracks, in Mary's Church, discotheque, at the yard of a store hall and in the hall of a closed textile factory.

In the beginning, the exit into the spaces theatrically unaccustomed, served Legnica the purpose of, above all, encouragement of people who had not experienced it before, but, with time, the social issues connected with a revitalization of deserted or neglected city spaces became more and more important. While for many directors the city space is just the background of plays, in Legnica it is their integral element. The theatre goes beyond the borderlines of art and becomes an element of life of a local community. It shapes the image of the place in which it lives, builds the citizenship society, aware of history and tradition, knowing its own place in the contemporary world. A pragmatic attitude to art, inscribed into Dewey's life rhythm, has brought about a social effect. The theatre has changed into agora whereas Legnica has become similar to the ancient polis the ultimate sense and aim of which was providing life to the community according to its imagination on happiness and good co-operation.

Legnica (Liegnitz) – Theater der Stadt, Theater des Ortes

Zusammenfassung

Die für Kulturzwecke adaptierten alten Fabrikhallen, Kraftwerke, Heizhäuser oder Bergwerke gehören heute schon zur Alltäglichkeit. Doch auf dem Boden der immer häufigeren Initiativen, die die Aktivierung der vernachlässigten Stadtgemeinschaften bezwecken, scheint die Tätigkeit des Helena Modrzejewska-Theaters ungewöhnlich zu sein. Die seit 90er Jahren des vorigen Jahrhunderts von Jacek Głomb geleitete Liegnitzer Bühne führt wirkliche Geschichten an wirklichen Stellen auf; sie vertritt damit konsequent das vor allem an die Einwohner der bestimmten Stadt oder des Stadtviertels gerichtete sog. Lokaltheater. In Liegnitz ist die ganze Stadt zum Theater geworden; Theateraufführungen wurden schon in den Räumen der ehemaligen Panzerfabrik, in der Reithalle der Kaserne, in der Marienkirche, in der Diskothek, auf dem Hof der Magazinhalle und in der Halle der geschlossenen Textilfabrik gespielt.

Die Verlegung des Theaters in die theatralisch „ungezähmte“ Bereiche diente in Liegnitz zunächst vor allem dazu, die Personen, welche sich früher mit der Theaterkunst nicht berührten, zum Theater zu ermuntern. Mit der Zeit aber war es von größerer Bedeutung, verlassene oder vernachlässigte Stadtbereiche zu revitalisieren. Während die meisten Regisseure den Stadtraum nur als ein Hintergrund für ihre Spektakel betrachten, wird der Liegnitzer Stadtraum zum wesentlichen Element des Spektakels. Das Theater überschreitet die Kunstgrenzen und wird ein Teil des Lebens

von der lokalen Gemeinschaft. Es erschafft die Darstellung des Ortes, an dem die ihrer Geschichte und Tradition bewusste Bürgergesellschaft lebt. Pragmatische, dem Lebensrhythmus von Dewey entsprechende Auffassung von der Kunst hat den gesellschaftlichen Erfolg gebracht. Das Theater hat sich in eine Agora verwandelt und Liegnitz an eine antike Polis angeglichen, die als Ziel hatte, den Einwohnern das ihren Vorstellungen vom Glück und vom guten Zusammenleben entsprechende Leben zu sichern.